

Szeged nagy festője

A FERENC-JÓZSEFI KOR gondtalan derűje árad képeiből. Életének java része is erre az időre esik és naturalista jellegű festészetének minden alkati eleme szintén akkor alakul ki. A mai idők távlatából nézve elindulása (1892) egészen különleges művészeti viszonyok között történt. Élete ugyanis két nagy művészettörténeti kor érintkezési idejére esik. Még él, sőt egyeduralkodó ranggal bír az akadémizmus, amellyel Nyilasy idejében egy több évszázadon át tartó művészettörténeti korszak utolsó szakasza zárul le, de egyidejűleg már művelnek egy új, forradalminak nevezett művészetet, mely a naturalizmussal kezdődött, az impresszionizmussal folytatódott és átalakulásaiban, fejlődési mozzanataiban tart a mai napig. Nyilasy olyan időben kezdte meg tehát pályáját, midőn nem lehetett automatikusan bekapcsolódni a kor művészetébe, előbb döntenie kellett. Az akadémizmus akkor még nem állott a kellő történelmi távlatban, viszont a naturalizmus és a belőle kiágazó új irányok lényegét és kihatásait azok megteremtői sem láthaták tisztán. Nyilasy-nak a naturalizmushoz való csatlakozása így nem annyira megítélés, mint inkább a megérzés alapján történt meg. A kétféle művészetnek ez az időbeli találkozása magyarázza azt, hogy Nyilasy naturalizmusába átment valami az akadémizmusból, de kerültek bele bizonyos elemek az impresszionizmusból is. Az a harc, mely az akadémizmus és az új művészet hívei között olyan hosszú ideig és makacs szívóssággal tartott, Nyilasy idejében a nyugati országokban már csendesedett és az új művészet bizonyos fokú terfoglalását eredményezte. Mégis az, hogy Nyilasy a naturalizmus mellé állott, egy nehezebb sorsvállalást is jelentett, bár mire Nyilasy művésszé érett, ez a küzdelem már Magyarországon is eldőlt. De jelentette ez az új, fel nem tárt utakat is a maguk vonzó problémáival a kitaposott utakat járó akadémizmussal szemben.

Az akadémizmus eklektikus irányzat volt, mely a régi mesterek művészetének elemeiből igyekezett összeállítani tartalmát és stílusát abban a hitben, hogy így a szépség összes levonható törvényszerűségét egyesítve valami eddig el nem ért teljességet és formai tökéletességet hoz létre. Szellemében azonban mégsem rokon a történelmi korok mestereinek művészetével, inkább a XIX. század irodalmi irányjaival halad párhuzamosan. Alapérzésében romantikus volt és főképen a történelmi és életképfestészetet művelte, melynek egyik ága volt a népies zsáner. Ez utóbbi Magyarországon egészen a népszínmű világához és parasztszemléletéhez simult. A történelmi festészetnek, melynek első kezdetei hazánkban már a reformkorszakban mutatkoznak, de igazi virágzása a kiegyezés utáni időkre esik, nálunk fontosabb szerepe volt, mint a nyugateurópai nemzeteknél, mert nem csupán nosztalgia volt a letűnt korszak hangulatai után, hanem teljesen beleilleszkedett az akkori idők nemzeti irányú szellemi és politikai mozgalmaiba. Az új művészet tehát nálunk is tradícióval kerül szembe. De Nyilasy idejében az akadémizmus már csak utolsó hullámainak képezi annak a romanti-

cizmusnak, mely a mult század első felében a franciáktól indult ki és feje s legmarkánsabb művelője, a nagy *Delacroix* volt, német centrumai pedig München, Düsseldorf stb. a maguk kiemelkedő mestereivel és iskoláival, ahol az akkori magyar mesterek nagy része is tanult.

Ezt a festészeti irányt francia és részben német hatás alatt sok nagytehetségű mester művelte Európaszerte, rendesen nagy ábrázolási tudással és technikai virtuózitással felszerelten, melyhez bő történelmi és korrajzi ismeretek is járultak. Művészetük a cselekmény színpadias megjelenítése, az epikai vagy drámai mozzanatok kiemelése. Eszközeik: az alakok hatásos csoportosítása, a hangsúlyozott gesztusok és mimika, környezetábrázolás, korrajzi kellékek; mindez anyagszerűen, egy Walter Scott lelkiismertességével és aprólékosságával megfestve.

Könnyen érthető, hogy az akadémista művészet széles körben népszerű volt, mert a laikus is, anélkül, hogy a kép művészeti tartalma érdekelte volna, talált rajta olyan novellisztikus elemet, ami figyelmét lekötötte. Egyébként ez a művészet teljesen kifejezte lelkületét annak a polgári világnak, amelyet kiszolgált. Ez a polgárság szívesen merült el a mult romantikájába, mert nem látta még a körülötte jelentkező problémákat és nem ismerte fel azokat az alakuló tényezőket, melyek az eljövendő XX. század existenciális küzdelmeit elindították. Ugyanígy az akadémista művészet is problémamánélküli volt, hiszen a régi művészetek kész megoldásait vette át, de azok magaslatáig csak kivételes esetekben jutott el, viszont új feladatot nem oldott meg, mert a való élettel igazi kapcsolata már nem volt. Ez az oka annak, hogy nem tudott és nem akart tudomást venni arról a művészetről, amely a sokféle problémától terhes új idők előfutáraként már a tizenkilencedik század közepén új ábrázolási feladatokat tűz ki s új tartalmat igyekszik teremteni.

Az akadémista művészet őse és központja az olasz reneszánsz, mely a festészet ábrázolási elveit évszázadokra szabta meg. Ez az ábrázolás a ma művészeti szemszögéből nézve szobrászi eszközöket használt: a plasztikát, amelyet az egy irányból jövő műtermi világítás hoz létre, zárt fény és árnyékformákból; a szerkesztést, a fény és árnyék ellentéteiből keletkező hatásokat. Sok elvi rokonságot mutat a konstruktív szellemű, szabályos formákat és szép arányokat kereső görög szobrászattal. A képszerkesztésben az emberi alak az uralkodó, a táj csak háttér és alárendelt szerepet visz. Bár a velenceiek, spanyolok, a németalföldiek és a franciák nem követik a firenzei reneszánsz szerkezeti szigorúságát és formai kötöttségét és művészetükben más, kevésbé klasszikus, néhol spirituálisztikus, máshol egészen reális felfogás nyilatkozik meg, kifejezési és ábrázolási eszközeiket továbbra is az olasz művészettől kölcsönözik. Ennek a művészetnek volt leszármazottja az akadémizmus.

Ezzel szemben egészen új kezdést jelentett a naturalizmus, mely a mai kor művészetét vezette be. A belőle származó új művészet eszközei egyrészt a plasztika helyébe lépő szín, másrészt a szabad, minden oldalról jövő fény által felbontott formák, fény és színjelenségek. A további fejlődés folyamán bekövetkezett a vi-

zuális valóságokkal szemben való felszabadultság, mely abstraháló módszereivel új problémák egész sorát oldotta meg és új stíluslehetőségeket teremtett. Ez a művészet sokrétűnek mutatkozik, a tárgyiasságtól a teljes szubjektívizmusig, az egyéni lírától a kollektív gondolatokig és a falfestészet monumentalitásáig mindent felölel. Talán azt mondhatnók, hogy ma archaikus korát éli, de már látjuk kialakulni a körvonalait annak a művészetnek, mely a folyton átalakuló, vagy fejlődő világ lelkületét fogja kifejezni: új tartalmakat, új formákkal.

A naturalizmus francia úttörő mesterei teljesen tudatában voltak az új kezdetnek. Programmszerűen szakítani kívántak mindenkel, ami tradíció. Céljuk a valóságábrázolás volt, tehát a való élethez és a természethez fordultak.

Keletkezésének okait azonban nemcsak a felmerülő új ábrázolási problémákban találjuk, azokra világnézeti magyarázattal is rá lehet világítani. A régi művészetet a keresztény egyház szükséglete indította el és arra volt hivatva, hogy a keresztény eszmét fejezze ki, mi eleinte inkább jelképekkel és allegóriákkal történt. Csak később, részben a klasszikus művészet nyomán alakult át mindjobban ábrázoló szelleművé azzal, hogy a látható világból mind több szemléleti elemet vett át, de kultikus célját sohasem adta fel s a művészeti tartalom és stílus is ehhez igazodott. Ezért van az, hogy a barokkig bezárólag a világi művészet is az egyházművészet stílusát veszi át. Vagyis a multban az történt, hogy a művészet az eszme által teremtett világot tükrözte vissza és csak ennek keretén belül teremthette meg a művész is a maga világát. Így beszélhetünk egy michelangelói, tintorettói vagy grecoi világról stb. Ez a világ azonban csak úgy jöhetett létre, ha a tapasztalati világtól és főképpen annak optikai szemléletétől többé-kevésbé elvonatkozik. Ezért a régi mesterek művészete kisebb vagy nagyobb mértékben absztrakt s az eszme a stílusban és a művészeti tartalomban is kifejeződik.

Tehát azok a formák, stílusjegyek, melyeket az akadémizmus a régi mesterektől átvett, a vallásos kultúra szolgálatában alakultak ki és ezeknek a metafizikaellenes beállítottságú tizenkilencedik század már nem tudott többé tartalmat adni. Maga az a tény is, hogy az akadémizmus eklektikus volt, mutatja azt, hogy a kor mondani-valói számára új formákat kellett teremteni.

A materialista szellemű naturalizmus le is hozta a művészetet a transzcendentális magaslatról. De ama világnézet alapján, amelyet képviselt, nem építhetett fel egy eszmei világot, melyet a művészetben kifejezhetett volna, következésképpen a készen kapott tapasztalati világot kellett figyelembe vennie, ezt azonban csak ábrázolni lehetett optikai uton tett megfigyelések alapján. E célból az ábrázolható világ vizuális elemeit fel kellett kutatnia és ez egyszerű ábrázolási témákhoz vezetett (tájkép, csendélet, egy vagy néhány alakos kompozíció). Ez is egyik magyarázata annak, hogy az akadémizmus még sokáig hivatalosan bevett művészet marad, mert csak az akadémizmus tud ebben az időben monumentális vagy reprezentatív jellegű műalkotást nyújtani s az állam és az akkori pol-

gár kíváncsiakait kielégíteni. Kevesen látják még, hogy az akadémizmus lassanként formalizmusba megy át. Bár a múlt század harmadik negyedében fellép Puvis de Chavannes, de a modernalfestészetre gyakorolt alakító hatása csak később mutatkozik.

A naturalizmus főtémája a tájkép. Festi ugyan az embert is, de éppen mivel vizuális elemeket kutat, az ember a kompozícióban még nem annyira pszichikai lény, mint inkább beállított és gondosan tanulmányozott modell, ahol a hű optikai megjelenítés a leglényegesebb kelléke a képnek. Minden új meglátás, amely a naturalista elvek vonalába esett, felfedezés volt és az új művészet tartalmának kiépítésére szolgált. Mivel a természetet kutatta, azon nem változtatott, tehát nem idealizált és nem karakterizált; mert azt tartotta szépnek, ami igaz. A kompozíciónál került a rendezettséget és a naturalista alakos képek úgy hatnak, mint a valóságban látott jelenetek képszerű kivágásai. Ez azt eredményezte, hogy a cselekményt, illetve annak scenikai elrendezését mint novellisztikus tartalmat, vagy mint akkor mondták, „irodalmat“ száműzték a képből és csak annyit kívántak elmondani, amennyi tisztán festői eszközökkel elmondható. De éppen ezen modellfestési jellegénél fogva nem tudta a naturalizmus az egyházművészeti célokat sem szolgálni, mert a természetfelettség gondolatát sem a stílusban, sem a művészeti tartalomban nem tudta kifejezni. Természetesen történtek próbálkozások ezen a téren. Ennek a témakörnek egyik tipikusan naturalista művelője Uhde Frigyes volt és igen tanulságos ma megvizsgálni egy-egy képét, midőn van korszerű egyházművészet is. Uhde Krisztus életéből vett témákat dolgozott fel. Művészete azonban, bár igyekezett bensőséges alakokat ábrázolni, mégis elsősorban ábrázolási feladatok megoldását nyújtotta, ahol a modellre eső fény vagy az őt körülvevő atmoszféra, a drapériák és a környezet apró-cseprő tárgyainak hű bemutatása még fontosabb, mint a témából következő transcendentális gondolat kifejezése. Alakjait modern ruhákban festi, de Krisztusra ráadja a bibliai köntöst, mert e nélkül valamilyen profán jelenet ábrázolását tulajdoníthatnánk a képnek (pl. „Engedjétek Hozzám a kisdedeket“ című képe). Tintoretto vagy Greco extatikus alakjait hiába öltöztetnénk át modern ruhákba, ez a kép transcendentális tartalmát nem változtatná meg, mert ezeken a műveken a stílus és a művészeti tartalom is a gondolathoz alakul.

A naturalizmusnak ez a világnézetileg indifferens volta teremtetette meg a l'art pour l'art elvét is. Csak a naturalizmusból, illetve impresszionizmusból kinőtt irányok (kubizmus, expresszionizmus stb.) mutattak utat olyan kifejezési lehetőségek felé, melyek a felszabadultság útján nyert abstraháló eszközökkel részint a stílus egyetemességéig, részint az eszményiség színvonaláig tudtak emelkedni és alkalmassá váltak túl az ábrázoláson eszmék, gondolatok kifejezésére. A naturalizmus és impresszionizmus a legkiforrottabb állapotban is inkább csak látási mód és nem stílus. Kiindulási állapotot jelentenek és beletartoznak az új művészet hőskorába. A kor ezt nem látta még és a naturalizmustól is azt várta, amit a történelmi korok művészetétől. Ennek azonban mélyen fekvő okai

voltak. Az embernek ösztönös vágya, hogy ideáit a költészet és művészet által teremtetett formában megtestesítve lássa. A legmagasabb rendű eszméket mindig a vallás adta, ezért a multban minden képzőművészet kultikus eredetű volt, a színes népeké éppen úgy, mint az európaiaké és arra volt hivatva, hogy a kultusz gondolatait kifejezze. A képzőművészeti tartalom és forma csak hordozója volt a kultikus gondolatnak, de mint ábrázolás ebből az alárendeltségből nem lépett ki és mint ábrázolás 'csekély' kivétellel primitív maradt. Egyedül az európai és elsősorban a görög művészet volt az, amely képes volt ezt a kapcsolatot egyenrangúvá tenni s bár a görögöknél az ábrázolás megmarad még az idea hordozójául, racionalizmusuk eljuttatja a művészetet a pozitív ábrázoláshoz. Ezt a szerepet átveszi a keresztény művészet is. A naturalizmus már ilyen értelemben is új kezdet, mert nem kultikus eredetű, hiányzik belőle az eszme és csak az ábrázolás maradt meg, és pedig önmagáért. Az optikai megfigyelésen alapuló ábrázolás azonban érthetetlen a vele nem foglalkozó, sőt a műtermi festő számára is. Az ő emlékezetükben csak fogalmi képek élnek, amelyek ritkán egyeznek meg a tüzetesen megfigyelt, színből, fényből alakított, sokszor pillanatnyi megjelenést mutató ábrázolással. Hosszú időn át nem is volt népszerű s inkább a beavatottak művészete volt.

A MULT SZÁZAD kilencvenes éveinek elején, midőn Nyilasy Hollósyhoz megy tanulni, a naturalizmus már Európaszerte ismert, de a hivatalos művészet még mindenütt az akadémizmus volt. A magyar festészet arculatát ebben az időben Munkácsy, Székely, Lotz, Benczur művészete adja meg és mellettük mint népies zsánerfestők Bihari, Aggházy, Vastagh stb. Szinyei, aki a Majálist 1873-ban festette, visszavonultan él, s a nagybányai művésztelep még nem alakult meg. Németországban más a helyzet. Az akadémizmus ugyan nagy szerepet tölt be és nagynevű művelői közül még sokan működnek, de a naturalizmus már egy kiművelt művészeti irány. Művelői közül Marées már akkor nem él, de Uhde, Leibl, Hans Thoma mint a német naturalizmus úttörői elismert nagy művészek. Viszont Franciaországban Monet, Renoir, Pissarro, Sisley már az impresszionizmus problémáival foglalkoznak, de őket Franciaországon kívül még alig ismerik. Cézanne, Gauguin a kubizmus és az expresszionizmus úttörői már vívják harcaikat, sőt Van Gogh 1890-ben már meg is halt. Ez utóbbiak is, akik a XX. század művészetének előfutárai voltak, mind több évtizeddel idősebbek Nyilasy-nál.

Amit azonban Nyilasy Hollósynál, majd később a párisi Julien akadémián kapott, az a naturalizmusnak nem az eredeti értelmezése volt, hanem a Jules Bastien—Lepage-féle kánon, egy kompromisszum, amely Courbet nyers naturalizmusát és Manet kendőzetlen igazmondását bizonyos romantikus szentimentalizmussal letompította és a régi mesterek képszerűségével kapcsolta össze. Ez a felfogás egész Európában sok követőre talált és Hollósyn keresztül a nagybányai iskola is ebből az alaptól indul el kereső útján. Nyi-

lasy mint Hollósy tanítvány tartózkodik több ízben Nagybányán. Ez a nagybányai szellem mutatkozik a szegedi városi képtárban lévő Cigányok című képen (1900). A kép középső részén egy gebétől vontatott ekhós szekér halad, a sátor sötétszürke foltja beledomborodik a szürke alföldi égbe. A szekér körül a cigánycsalád tagjai nyüzsgönek. A táj és ember kapcsolata a bastien-lepagei felfogás szerint alakul, egyik sincs alárendelve a másiknak, de egybekapcsolja őket a képet betöltő világos szürke atmoszféra. Érdemes összehasonlítani a képet Vastagh Géza ugyancsak a városi múzeumban levő képével, mely verekedő birkákat ábrázol. Vastagh Géza még az akadémizmus követője, de már Greguss Imrével, Győrfi Jenővel, Biharival és Vágó Pállal azon későbbi nemzedékhez tartozik, amely ismerte ugyan a naturalizmust, de azt még fenntartás nélkül nem vette át. Vastagh Géza szintén világos szürke tónusú napsütésben ábrázolja a jelenetet. Az eltérés a két kép között bár nem szembetűnő, mégis klassziszbeli különbséget mutat. Vastagh Géza művén a téma scenikai oldala erősen hangsúlyozott és a táj alárendeltebb mint Nyilasynál. Alakjai nem annyira tanulmányoszerűek, színben, formában a téma novellisztikus célját szolgálják, tehát nem optikai hűséggel készült ábrázolások. A fény és árnyék feltűntetésével a lokálszínnek variációit látjuk, melynek segítségével szobrászi plasztikát hoz létre, csak az erős kontrasztok maradnak el, mely az akadémista képeknek erőteljes képhatást szokott kölcsönözni. Felfogásban azonban Székely vagy Benczur romantikájától a reális felfogás felé halad. Nyilasynál a lokálszínnek már eltűnnek, az alakok szobrászi plasztikája feloldódik s ezt a zártsgot a minden oldalról jövő fény bontja meg. Látszik, hogy a kép minden alakjához gondos plein air tanulmány készült. Felfogása jóval kolorisztikusabb mint azt Vastaghnál láttuk, a kép minden objektumát körül lengi a szürke atmoszféra, mely az egész képet épségben tartja. Ez a levegősség az oka annak, hogy Vastaghnál a tájkép még kulissza, amely előtt a jelenet lejátszódik, Nyilasynál már tér, amelyben az végbemegy.

Nyilasy kompozíciója természetesen hat, mint egy véletlenszerű pillanatfelvétel, és gondos feltelosztású. Ami a képet az akadémikus felfogáshoz mégis közel hozza az, hogy szintén hangsúlyozza a scenikai mozzanatokat. A cigányok kiabálva hadonásznak, arcjátékuk, tipikus taglejtésük, öltözetük már etnográfiai jelleget mutatnak. Ezek a bővebb tárgyismereteket kívánó jellegzetességek már kívül esnek a naturalizmus feladatán. A naturalista elvek szerint a probléma nem a témában rejlik, hanem annak megfestési módjában. Az ábrázolás igazsága, az igazságnak egyéni meglátása és a művészi előadás képezik azokat az értékeket, amelyekre a naturalizmus súlyt helyezett. Naturalista vonás a képen a témának festői szempontból való felfogása és kezelése. Bár az ekhós szekér a maga tömegével a kép középterét teljesen betölti és az alakokkal együtt egységes és erőteljes folthatást képez, a képhatás mégsem monumentális, mert az alakok és tárgyak természetű megfajtása, a részletfinomságok itt még fontosabb cél, mint a valóság átköltése.

A ma festője, aki már az expresszionizmus tanulságain túl van, az alföldi horizont végtelenségét és a följe emelkedő sátor nagyvonalú, erőteljes foltját az így keletkező ellentétet feltétlenül kiemelné.

A gombaszedők című képe szintén ebből a fejlődés szakaszából való. Délelőtti napsütésben két asszony puttonnyal a hátán halad. Az asszonyok alakja a kép középterében van s a képet majdnem teljes nagyságban kitöltik. A háttér és előtér csak kevésbé tagolt. A kép festészeti tárgya a napsütés, az alakokon és a tájon, a táj és az ember szerves kapcsolata, melyet a képen előmlő fény teremt meg. A napsütés tanulmányozása ezen a képen még nem a színek keverésén alapul, hanem inkább az ezüstös szürke tónusok finom fokozatán. A Hazatérő munkaspár című képén (szintén a Városi Muzeumban) közeledést érzélhetünk a színesebb látás felé. Késő délutáni napsütésben munkás házaspár halad egy világos sárgára meszelt kökerítés mellett. Fölötte még látszik egy keskeny sötétzöld sáv, a kerítés mögött lévő kert lombjai. Kékes-szürke atmoszféra tölti be a képet s benne a délutáni napsütés hideg árnyékai váltakoznak a sárgás meleg fénnel, amely erre a napszakra annyira jellemző. Ez a meleg sárga fény a későbbi Nyilasy képek sajátos jegyei közé tartozik. Megfigyelhetjük, hogy az eddig síma ecsetkezelése kezd szélesebbé és pasztózusabbá válni. Ebből a fejlődési korszakából származó képein a novellisztikus mozzanatok háttérbe szorulnak. Itt Nyilasyt csak az ábrázolás érdekli.

Mégis azt mondhatjuk, hogy azon festők típusából való, akiket nem a teóriák foglalkoztattak elsősorban. Nem tartozott a lázasan keresők, a felfedezni vágyók közé. Fejlődésébe a művészi átélések hosszú sora hozta bele a fokozatos tartalmi tagozódást és egyéni stílusának egyre határozottabbá váló irányvonalát. Ezért ugrás-szerű változást, hirtelen elkanyarodást nem találunk nála. Ha határköveket keresnénk művészetének egyenes útján, úgy ezek csak egy-egy belső értékbeli kiemelkedést jelentenének nála. A naturalista látás elveit elfogadta, mert azok ésszerű voltáról meggyőződött, hiszen az érzékeltető világ jelenségeit akarta ábrázolni. Az ábrázolói módokat, technikai eljárásokat, a témakört és annak pozitívista felfogását, melyeket a naturalista kánon előírt, tiszteletben tartotta, mint bevált értékeket és azokon nem változtatott, nem egyénítette őket. Művészi fejlődése tehát ezen a határon belül mozgott és pedig két világosan felismerhető vonalon. Az egyik haladási irány a meglátásban mutatkozik, midőn a szürke tónusoktól a színes látás felé halad és ezzel párhuzamosan kompozícióiban a dekoratív szellemű elrendezés mindinkább érvényesül. A másik fejlődési irány abban jelentkezik, hogy az érzelem intenzitása, mellyel átéli a látottakat, folyton növekszik nála és művei mindinkább líraibbá, emóciókban gazdagabbá válnak.

A szín kérdése nála is abból a tapasztalatból merült fel, hogy a szabadban, különösen napsütés idején a tárgyakon vibráló fény annyira intenzív és a megvilágítási fokozatok skálája olyan széles, hogy a fényeknek ezt a világító erejét a festék anyagával ábrázolni már nem lehetséges a fényértékek több színből való kikeverése még inkább megtöri a színeket, azaz szürkévé teszi. A francia impresszionisták

foglalkoztak először ezzel a kérdéssel. Ők nem ábrázolták a fényt, hanem annak hatását a keveretlen, vagy csak kevésbé kevert tiszta színek tüzével adták vissza. Az ő gyakorlatukban az egymás mellé helyezett kiegészítő színek még fokozták a színhatás elevenességét. (Monet, Pissarro, Sisley nevei jelzik ennek a művészetnek útját.) Ebből alakult ki a pointilizmus is (Signac, Seurat). Képeiken a fehér vászonra mozaikszerűen felrakott színpontocskák a szemben egyesülnek nagyobb színegységekké és az apró pontok vibrálása a fény dinamikájának illúzióját kelti. Ugyancsak innen nő ki Cézanne színekből felépített plasztikai és szerkezeti lényegeket kereső világa, Van Gogh misztikus és feszültséggel telt színlobogása, Gauguin exotikus színviziói. Az új művészetnek ez a színeken nyugvó alkati lényege az impresszionizmusban válik először világosan felismerhetővé, szemben a régi művészettel, mely a szobrászi plasztikát mindvégig megtartotta. Az új kolorizmus értelme tehát más mint a velenceieké, akik először vetették fel a kolorizmus kérdését, mert náluk a szín mint képelem a kép reliefszerűségét nem változtatta meg.

Nyilasy az impresszionistáknak ezt az útját nem járja végig, temperamentuma nyugodtabb, semhogy művészi munkáját az értelem ellenőrzése alól kiragadja, képzelő erejét, emlékező hajlamát pedig az érzéki benyomások elevenisége, a tárgyilagos megfigyelés élessége ellensúlyozza annyira, hogy a tapasztalati világból nem lép ki soha. Ezért ő a franciák végső eredményeit forradalmiaknak érezte s ez az oka annak, hogy átvesz ugyan sokat az impresszionizmusból, de csak annyit, amennyit be tud illeszteni az ő pozitívista szemléleten alapuló művészetébe, de igazi impresszionista nem lesz belőle.

A kolorizmus felé jelentős lépést tesz Vasárnap délután (más néven Tanyai fiatalság) című képén. Hosszú szoknyás lányok sétálnak a kép előterében, mellettük ünneplőben öltözött legények tréfálódznak, nevetgélnek, háttérben tanyai házacsok és barna kukoricaszárcsomók látszanak. A kép a Városi Múzeumban a Cigányok szomszédságában függ, melynek tónusos felfogása mellett szembe szökő emennek színes megjelenése. A mély lilásbarna háttérből, mely friss szántást ábrázol, tüzes színekben villan elő a lányok sárgászöld és rózsaszín ruhája, az arcok barnapiros napsütötte színe, a legények fehér inggallérja s e kép színezését átmelegíti az őszi aranyárga napfény. A kompozíció szervessége itt kiérettebb mint az eddigi képein, hatásában dekoratív és tudatosabb művészi szándékokra mutat. Itt a pasztózus festékfelrakás nem csak egy közvetlen hatású festői technikát céloz, hanem a színek világító erejét is ezzel kívánja fokozni. Ezen a képen hosszabb szünet után ismét jelentkezik az anekdotikus elem a gesztusokban és a mimikában, s ez az állomása összekapcsolódik a kiindulási állomással.

A plain air kérdéseivel kapcsolatban a színek mindinkább foglalkoztatják és ezek megoldásába teljesen belemerül. Legkimagaslóbb ebben a nemből a Vasárnap című képe (a Szépművészeti Múzeum tulajdona). Ezen a képen kikapcsolódik minden novellisztikus szándék és a plain air feladatai problémává emelkednek. Négy fia-

tal paraszt leány hosszú bő ruhákban a kép előterében a földön ül. közülük három jobbra fordulva, a negyedik velük szemben térdére könyökölve néz. A háttérben a templom, a fák között kis falusi házak látszanak. A délutáni nap meleg színei és halvány kék reflexei ülnek a rózsaszínű és világos kék ruhákon és az arcokon. A ruháknak egybefolyó világos színei egy nagy egységes foltba olvadnak, melyet az alakok bujkáló körvonalai s a redők és kisebb formák nem bontanak fel, csak motiválnak, mivel plein air világításban a fény és árnyék ellentéte hiányzik. A háttér motivumai szintén világos színek s a képen derűs tavaszi hangulat uralkodik. Az alakokon és a tájképen meglátszik, hogy gondos tanulmányok előzték meg. A megoldandó feladat ezen a képen a szabadba kiültetett modellek hű megfestésén kívül a kép színbeli fölépítése, a kisebb részleteknek nagy színegységekbe való foglalása s a nagy színegységek dekoratív elrendezése volt. A széles ecsetkezelés itt már teljes festőiségbe megy át, amely könnyed és feloldott, színei pedig tisztaságuk és világító erejük teljességét érik el.

Kisebb képein szívesen festi a hangulatos, de motívumokban szegény alföldi tájakat is, melyeknek témája a mező, benne egy-két emberi alakkal, ahol a kép egész magasságában álló vagy lehajló alakok függőleges vonalai metsződnek a horizonttal és a vele párhuzamos vonalakkal (Vetésnézők, Magvető stb.). A szürke párás ég, a nedves, lilás-barna szántás, a fiatal vetések tompazöld táblái a Cigányokat juttatja eszünkbe, ahol szintén szürke ég és tompa zöldek szerepelnek, de annak tónuselemző, még rajzos finomságokat kereső szelleménél már sokkal messzebb jutott. Ezeken a képein a tónusok helyett vibráló, egymásba omló színeket, fölényes, széles ecsetkezelést látunk, a tájakon mélyen átértzett hangulatok ülnek, ami itt már fontosabb tényező, mint a tárgyi leírás. Színei muzsikálissá válnak és egy nagy összhangba csendülnek. Líraisága kezd elmélyülni. Apró vázlatok is, melyeket a mezőn, vagy apró falusi házacsokról fest, a maguk spontán átélésében ezt a lírát sugározzák és a maguk nemében valóságos remekművek. Nagyobb műve ebből a ciklusból a Buzaszentelés, melyhez sok tanulmányt készített.

Az impresszionizmus határán mozog Napsütés című műve. Zöld kerti padon egy női szalmakalap hever; a kerti pad majdnem betölti a kép teljes nagyságát. Körülötte magas növésű fűszálak és dús levelű bokrok láthatók. A leveleken és fűszálakon kékes szürkén rezeg a napfény s ebből a zöld izzásból élénk sárgán világít ki a kalap tüzes színe. A kép friss lerögzítése egy benyomásnak az ihletés pillanatában és igazi tartalma a zöld színek poézise.

Idővel kompozíciós rendszere is megváltozik. A kép egész magasságát betöltő nagy alakok helyébe kis emberi alakok kerülnek, melyek teljesen beleilleszkednek a tájképi környezetbe s inkább staffázs figuráknak mondhatók. Ezt a kompozíciós rendszert a tápéi témakörben alkalmazza, amely művészetében nemcsak tárgyi kibővülést jelent, de külön fejlődési szakaszt is. Ünneplő ruhába öltözött lányok, legények festői csoportokban kis falusi házak kapuja előtt tereferálnak, a tiszai füzesek alatt játszanak vagy a Tisza töltésén összefogóztatva sétálnak. A házacsok fehér falát a délutáni nap eny-

hén sárgára festi s a falra a ház előtti fa lilásszürke árnyékot vet. A hangulatot élénkítik a ruhák tarka színei. Más képein mélyzöld árnyékú fűzfákon a meleg sárga napfény vibrál s a háttérből elővillan a Tisza opálos fényű csíkja és ebből a színegyüttesből virítanak ki a lányok rózsaszín, sárgás, fehér, vagy világos lila színfoltjai. E fajta képeinek színei úgy csillognak, mintha ragyogó zománcokból lennének kirakva.

A falusi életnek ez az idillikus oldala annyira kedvenc témája volt, hogy annak alapos és mélyreható tanulmányokat szentelt, melyekben a festői szempontok mellett a falusi szokások megismerése is kellő fontosságot nyert. A tájképi részhez sok vázlatot készít, de az alakok mozdulatainak megkomponálása vagy azok csoportosítása szintén nem a festő önkényes munkája vagy pusztán képszerkesztési elgondolások alapján alakított kompozíció, hanem a falusi élet alapos megfigyeléséből származik. Művészi fejlődésének eddig elért eredményeit itt kamatoztatja. A vizuális elemek hű másolása helyett bizonyos felszabadultság jelentkezik festészetében és az eddig megtanultakat kötetlenül alkalmazza, anélkül azonban, hogy a valóság-ábrázolás határát ezzel túllépné. A tápéi tárgykörrel kapcsolatban művészetében bizonyos hangsúlyváltozás állott be, midőn képein előtérbe lép az etnográfiai jelleg és a cselekmény, azaz jelen esetben az idill megjelenítése. A jelenetfestés Nyilasy művészetének régebbi szakaszaiban is kísértett, erre való hajlamossága állandóan megvolt, de azt az ábrázolási problémákkal való foglalkozás időről-időre háttérbe szorította. A kor művészeti törekvése is ábrázolási problémák megoldása volt; a francia festészet ezen az uton haladt tovább és Nyilasy nagybányái társai közül is Ferenczy, Csók, Iványi-Grünwald és más magyar mesterek is (Rippl-Rónai, Kernstock, Fényes Adolf stb.) a franciákhoz igazodnak és további ábrázolási problémákat vetnek fel.

Önként felvetődik a kérdés, vajjon miért összeférhetetlen az epikai vagy drámai tárgy a naturalista, impresszionista felfogással, és nem valami forradalmi túlfűtöttség hozta-e magával csupán a novellisztikus elemek kikapcsolását. Annál is inkább érdekes ez a kérdés, mert a régi művészetben a témának nagy szerepe volt, sőt a trecentóban egész eseménysorozatot mondtak el egy-egy képen. Epikai jellegű volt Brueghel és a kis holland mesterek művészete is. Ezzel szemben azt látjuk, hogy egy naturalista vagy impresszionista kép veszít tömörségéből, vagy fajsúlyából, ha terjengősen epikus vagy drámai. Érezzük, hogy nem tudja maradéktalanul elmondani, amit akar.

A régi művészet már azzal a céllal jött létre, hogy eseményeket mondjon el, ehhez alakult a stílus és a művészeti tartalom. A középkori művészet ezért tudott expresszív lenni, a barokk pedig spiritualisztikus és dinamikus. A mai művészet nyelve a naturalizmus és impresszionizmus korában még nem volt alkalmas erre, mert az epikai vagy drámai mozzanat, vagy ennek következtében a személyek között beálló feszültség nem vizuális tartalom. A mai festészetnek is az absztrakt művészet terére kellett térni, hogy többet tudjon adni vizuális élményeknél.

Ennek az igazságát, ha talán nem is tudatosan, de éreznie kellett Nyilasynak is. Mutatja a művészetében beállott hangsúlyváltás és az a tény, hogy ha nem is adta fel a naturalista festészet elveit, azt nem mélyítette tovább, hanem olyan jeleket látunk nála, mintha a régi művészet felé fordulna. A tápéi témakörből festett képein igen sok tárgyi és felfogásbeli rokonságot találhatunk Watteauval, aki a XVIII. században a francia rokoko galantériáját olyan mesterien kifejezte. Az idillikus témához illő bukolikus derű Nyilasynál is megvan, nála is megtaláljuk a fában gazdag napos tájakat, amelyeket azonban finom rajzú rokoko figurák helyett paraszti figurákkal népesít be. A tápéi parasztlány alakja színben és formában Nyilasynál majdnem rokokósan kecses. A kifinomult, nem is egészen morális francia galantéria helyett találunk egészséges paraszti galantériát, de franciás könnyedséggel megfestve, amely azonban hamisítatlanul tápéi. A színgazdagságot s a színek zománcos élénkségét mindkettőnél megtaláljuk.

Érthető, hogy Nyilasy miért tudott oly könnyen átfordulni ehhez a művészetéhez, ha meggondoljuk, hogy ő a naturalizmusban sohasem ment el a végső következtetéseikig. Ebből a szempontból — hogy csak magyar példáknál maradjunk — összehasonlíthatjuk bármelyik régebbi alkotásának valóságsszemléletét Zemplényi Tivadar, Kernstock Károly vagy Fényes Adolf verizmusig menő igazságkeresésével. Mindhárom művésztől van a Városi Múzeum birtokában egy-egy kép. Vegyük a Nyilasy felfogásával legellentétesebbet, Fényes Öregasszonyát. A szegénység, az öregség, a munkában és nyomorúságban elnyűtt élet van ebbe a képbe kíméletlen őszinteséggel belefestve. Nyilassy ilyen összehasonlításban az élet derűs oldalán járó optimistának mutatkozik minden képén, aki a maga életvidám szemléletén keresztül mindent szépnek lát és mindent megszépít. A rongyos, piszkos cigányokat, vagy az esetlen parasztleányt szalonképes figurává tudja változtatni és nem kíváncskodik le a jómódú polgári lakások falairól, mint ahogyan lekívánczik Fényes Öregasszonya, melynek realizmusából még itt a múzeum falán látva is, első pillanatra visszahökkenünk. Ezt tekinthetjük Nyilasynál optimizmusból eredő ideáлизmusnak, de tekinthetjük az akadémista népies zsáner örökségének is az anekdotára való hajlandósággal együtt. De az, hogy ezt az örökséget megtartotta, valamint a watteau-i rokonság nem utánczás, hanem Nyilasy emberségéből fakadó legmélyebb ösztön, amely végre a tápéi témakörben találta meg legközvetlenebb megnyilatkozási módját, mikor a tőle idegen, tisztán vizuális jellegű ábrázolási problémáktól elfordul és azt festi, ami az ő lelki derűjének sugárzásába kívánczik. Nyilasy ebben a témakörben adja önmagát a legközvetlenebbül, ahol az évtizedek tanulmányai által gyűjtött vizuális elemeket szabadon alkalmazza, úgy, ahogyan érzései vezetik. Ezen a téren válik Nyilasy helyi művésszé is. Ki tudja választani a témák sokaságából a jellegzetest és azt a helyi ember szemével látja meg. A visszhang, amelyet ilyen műveivel keltett, a *genius loci* megnyilatkozása volt.

Meg kell még emlékezni a Horthy-egyetem birtokában lévő hármasképről. Ez a műve eltér az ábrázoló célzatú táj- és életké-

pektől, melyek Nyilasy tárgykörét eddig teljesen kitöltötték. A hármasképnek, mint műfajnak rendeltetése rokon a falfestménnyel. Valamit ünnepélyesen, emlékszerűen kíván elmondani és ehhez szüksézáví, tömör előadást, nagyvonalú absztrakt stílust használ. Ezeket a kellékeket természetesen nem találjuk meg Nyilasy hármasképén, de ez művészetéből le sem vezethető. Ez a kép nem más, mint egy nagyra méretezett Nyilasy kép a nála már kialakult művészeti tartalommal és stílussal. Az ilyen feladat megoldásához a naturalizmus eszközei nem alkalmasak, de a feladat nem felelt meg Nyilasy festői egyéniségének sem. Az ő széles kezelési technikája, mellyel nagy közvetlenséggel tudta kifejezni érzéseit, azt mutatja, hogy távol állott egyéniségétől a stílusnak az a kötöttsége, amelyre itt szükség lett volna.

Nyilasy pályáján sok külső siker kísérte. Művészete olyan szerencsésen alakult, hogy abban a művészeti tartalom közérthetően fejeződött ki és sikerei méltán utalnak művészetének belső értékére. Mindjárt pályája elején háromszor nyerte el Andrássy Dénes gróf díját, az Orsz. Szépművészeti Múzeum öt képét szerezte meg, Ferencz József király megvásárolta „Játszó fiúk” című képét. 1907-ben a Wiener Künstlerhausban tartott gyűjteményes kiállítása nagy sikert aratott. 1929-ben elnyerte az Országos Képzőművészeti Társulat nagydíját, majd ugyanaz a társulat törzstagjává választotta. Több vidéki és külföldi múzeum is megszerezte egy-egy művét. Művészetének nagyságát azonban nem ezek az elismerések jelzik, hanem az a tartalmi gazdagság, amely benne maradandó az idők folyamán változó művészeti irányok között is.

DOROGI IMRE

Elemi csapások az alföldi homokon

HÁROM ELEMI CSAPÁSSAL kell megküzdeni a Duna—Tisza közti homokterületeken: a széllel, a szárazsággal és a vízzel.

A talajhasználat zavartalan folytonosságának főkellékei a talajszint egyenessége, talajban lévő östáperő és a talajvíz, mely a domborulat változásaihoz igazodik.

Tanulmányom célja az időszaki vízkárok korlátozása és a természetes talajnedvesség megtartása. A vízkár legnagyobb mértékben Szegedet érinti.

A tárgyalt homokterületeknek igen nagy mezőgazdasági hátránya a lépten-nyomon váltakozó nagy szintkülönbségek és a nagy lejtés. Jánoshalmán a legmagasabb pont 161 méter, mely Szegeden 85 méterre száll le. Ez a nagy esés több, mint 1.5 kilométerenkénti esésnek felel meg. Ezáltal a csapadék igen hamar szalad le a legalacsonyabb helyekre a természetes talajon, de sokszorta rövidebb idő alatt a mesterségesen ásott csatornában. Ezért hívják a Dunavölgyi lecsapoló társulat által kiásott csatornát „Átok csatornának.”